

Sexo à brasileira

Inimá Simões

Um assalto! É noite na metrópole de quase oito milhões de habitantes e um homem em atitude suspeita toma impulso para invadir a casa. Inexplicavelmente a janela não está fechada, o que facilita sua movimentação. Logo ao pisar no assoalho ele tem um sobressalto: uma mulher, bem jovem ainda, dorme profundamente, vestindo apenas uma calcinha milimétrica. A partir dessa visão, a câmera muda por completo seu comportamento, e qual um adolescente excitado e aturdido por fantasias sexuais deixa tudo de lado para se preocupar exclusivamente com aquele corpo sobre a cama. Corre e percorre sua superfície, enquanto vai registrando, com rigor hierárquico e de maneira obsessiva, alguns detalhes anatômicos. A trama fica suspensa e o assalto – alguém se lembra dele ainda? – já é coisa remetida ao passado longínquo.

Essa cena, do filme *O pensionato de mulheres* (1976), fornece algumas pistas para a compreensão das fórmulas consagradas pela pornochanchada,¹ “gênero” cinematográfico que marcou a produção brasileira do final dos anos 1960 até as vésperas da década de 1980, quando saiu de cena por esgotamento temático, mas também pela ascensão irresistível da pornografia *hardcore*. Poderia ser outro o ambiente: velório, laboratório científico, escritório comercial, reformatório feminino, casa de campo, garimpo, sala de aula ou praia, que a prioridade – sempre imutável – era o fornecimento de ângulos privilegiados do corpo feminino para o desfrute do espectador. O corpo da mulher nua (ou semi-nua) será sempre o pólo máximo de atração, o ponto básico na decupagem, ainda que possa implicar em inevitável prejuízo dramático.

A idéia de prejuízo dramático tem valor relativo, pois contém certa dose de arbitrariedade ao não reconhecer a existência de um estatuto próprio da produção

erótica no que diz respeito ao foco da atenção, aquilo que está mobilizando a emoção do espectador. A partir do momento em que a pornochanchada volta-se preferencialmente a um tipo de consumidor – o homem adulto de baixa renda/de formação educacional precária, é inevitável que a câmera assuma as prerrogativas de um olhar clínico masculino que se toma como generalizado. Se no filme de Clery Cunha a câmera insistisse em acompanhar a ação do gatuno estaria traindo certos preceitos do gênero erótico, e não seria surpreendente que o próprio ladrão fizesse um pedido à câmera: “não perca tempo comigo, focalize a moça na cama. É ela que você tem que mostrar”, exatamente como ocorre em *O pesadelo sexual de um virgem* (1976), de Roberto Mauro, em que o protagonista se volta para a platéia e diz que o diretor do filme deve ser homossexual porque, ao invés de mostrar a mulata exuberante, fica perdendo tempo com o personagem do padeiro português.

Produzidas com poucos recursos, as pornochanchadas aglutinavam a influência dos filmes italianos em episódios (ou aqueles com *Lando Buzzanca*, por exemplo), o erotismo que se insinuava no cinema internacional por força da reação ao avanço da TV e a reciclagem da comédia popular urbana. Se a chanchada continha-se na ingenuidade, às vezes com malícia, a pornochanchada introduziu intenções explícitas. Agregar a palavra “pornô” à chanchada não se traduz, no entanto, no acréscimo de uma pornografia no sentido transgressivo (de mostrar relações sexuais, por exemplo). A pornochanchada foi mais uma expressão nacional, um reflexo da onda de permissividade, de liberação dos costumes da época, uma tematização da “revolução sexual” à brasileira, tecendo tramas que de início se prendiam à paquera, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério, à viúva disponível e fogosa.

Os filmes vão buscar nas velhas anedotas picantes a inspiração para os roteiros, o que permite desdobramentos previsíveis, mas nem por isso menos atraentes para o grande público. É o caso, por exemplo, de *Os paqueras* (1969), dirigido por Reginaldo Farias, que se transformou num fenômeno de bilheteria. Ninguém poderia supor naquele momento que as peripécias de dois conquistadores pudessem alcançar tamanha repercussão. No filme um deles é apanhado em flagrante na cama pelo marido ciumento que se faz acompanhar da polícia. Saem todos para a delegacia e, na porta do edifício, o marido é demoradamente vaiado enquanto o conquistador, precariamente envolto em lençóis, é recebido com aplausos e carregado pela multidão até o camburão. Nos cinemas a platéia ri gostosamente.

Paulo Emilio Salles Gomes, professor da USP, aconselhava seus alunos a ver um mesmo filme em regiões diferentes da cidade. No centro, nas salas de frequência popular, situações como a descrita, ou expressões de duplo sentido, são percebidas de imediato e ovacionadas. Nas salas elegantes da Avenida Paulista, ou nos bairros de classe média alta, o silêncio é sepulcral, o constrangimento paira no ambiente e ninguém reage aos estímulos propostos pelo filme.

A expressão de duplo sentido é o recurso mais recorrente, que transforma muitas vezes um filme desinteressante na sua aparência geral em sucesso de bilheteria. No caso específico da pornochanchada, é ela que propicia o salto qualitativo à cena, que não se basta apenas com as imagens ordenadas. É preciso lembrar que, em inúmeras regiões do país, principalmente no interior, ainda prevalecem normas rígidas que dispõem sobre como se deve dar a convivência entre homem e mulher. Em certos meios, quando o homem fala de sexo, isso quase corresponde à prática sexual. O jogo de palavras inverte sentidos, dá interpretação diversa aos fatos visíveis e confere o molho necessário a situações aparentemente banais, obtendo imediata reação da platéia que compartilha o mesmo código. Expressões dessa natureza são de consumo basicamente masculino e teriam originalmente uma função importante: fazer passar um comentário que não pode ser feito abertamente. Por isso mesmo foi e ainda são largamente adotadas em espetáculos circenses, teatrais e na própria TV, sob vigilância da censura.

O ano de 1972 foi marcante.² *A viúva virgem*, dirigido por Pedro Rovai, tem como atração máxima a moça que mesmo casada permanece virgem, e a receptividade consegue furar os últimos bloqueios do circuito exibidor, quando atrai cerca de três milhões de espectadores. A viúva virgem, aquela que é e não é ao mesmo tempo, cai no gosto geral, conformando-se ao nosso imaginário sexual, motivando outros títulos sintomáticos da época: *A virgem e o machão*, *Pura como um anjo... será virgem?*, *Os garotos virgens de Ipanema*, *Mais ou menos virgem*, *O marido virgem*, *A ilha das cangaceiras virgens*, *O pesadelo sexual de um virgem*, *Janaína, a virgem proibida* e *Um virgem na praça*, entre outros. A profusão de títulos onde aparece a virgem, a desquitada e o paquera é uma indicação das pautas que são privilegiadas. O tema do desquite (nessa época, o divórcio ainda não havia sido aprovado no Brasil por veto da Igreja Católica) se reduz à entronização da mulher desquitada, personagem envolto numa aura de sexualidade angustiada, ou que, conforme o preconceito mais corrente, estaria sempre predisposta à aventura, à abordagem masculina. O paquera obcecado pela conquista passa parte de seu tempo vasculhando brechas, espiando fechaduras, montando lunetas complicadíssimas para suas observações. A evolução do gênero erótico brasileiro acabará eliminando esse intermediário, substituído com vantagens técnicas pela câmera cinematográfica, que vai diretamente ao corpo e vasculha-o sem as limitações anteriores.

Num intervalo de três anos a pornochanchada se firma na preferência das platéias populares, retomando uma relação de empatia entre filme e público cujo único antecedente era a finada chanchada carnavalesca.³ Agora se tem uma produção regular de filmes, o estabelecimento de um gênero com regras estabelecidas e identificadas de imediato pelo espectador, provocando entre outras conseqüências o esvaziamento da argumentação a que o exibidor sempre recorre para justificar sua repulsa ao filme brasileiro: a falta de público. Desta vez o produtor nacional

parece ter acertado na loteria ao processar esta aproximação, empreendendo uma hábil conjugação entre hábitos criados pelo sucesso de filmes estrangeiros com as fantasias sexuais locais.

No sucesso da pornochanchada não pode ser minimizada a importância do Instituto Nacional de Cinema (INC) – criado em 1966 para introduzir novas relações no mercado brasileiro, o que inclui a ampliação da reserva de mercado para o produto nacional. Com a garantia da reserva de mercado a produção tende a reagir, o que de fato acontece. Obrigados a exibir cotas cada vez maiores de filmes brasileiros em seus cinemas, os exibidores se articulam com os produtores e distribuidores resultando numa produção voltada para o atendimento imediato de uma demanda específica.

A boca do cinema

De início o foco da produção está no Rio de Janeiro, tendo em vista o *know-how* da comédia popular carioca somado à infra-estrutura natural da cidade, com suas praias, o clima descontraído, as mulheres belíssimas. Comprovada a eficácia do filme erótico em termos de bilheteria, começam a surgir novos produtores e diretores e a essa altura a maioria da produção já se desloca para São Paulo, para uma região específica da cidade, conhecida como a Boca do Lixo (região do meretrício), onde estão pequenas empresas de comercialização cinematográfica. Trata-se de um espaço urbano, onde historicamente se localizavam escritórios de pequenos produtores, exibidores e distribuidores nacionais e estrangeiros, que vai ser conhecida nacionalmente como a Boca do Cinema, ou simplesmente a Boca.

A Boca do Cinema, hoje praticamente desaparecida, era identificada com a Rua do Triunfo, onde um prédio de 10 andares funcionava como o centro das atividades. Era totalmente ocupado por escritórios de produtoras, empresas de distribuição, sindicatos, associações, cineclubes e os elevadores lotados transportavam gente e latas de filme. Em volta do prédio e nas ruas próximas se espalhavam mais escritórios, mais lojas de equipamento, oficinas de manutenção e pequenos estúdios. E existiam os bares, é claro. Era neles, que durante uma refeição à base de PF (prato-feito) um maquinista ou eletricitista garantia trabalho por algum tempo. Atores, mocinhas com fé no estrelato, figurantes profissionais, jornalistas, fotógrafos, todos enfim se encontravam no Soberano ou no bar do Ferreira.

Marcos Rey, escritor respeitado (já falecido) e autor de vários roteiros que se transformaram em sucesso na mão de diretores da Boca, gostava de dizer que muito forasteiro entrou no Soberano para comprar cigarro e acabou faturando um cachê numa ponta. Bastava dobrar a esquina da Boca para ter *physique du role*.

Em 1975 a pornochanchada está de tal maneira aclimatada a São Paulo, toma uma expressão tão natural e cotidiana que tende a romper seus vínculos com

o modelo original (europeu) principalmente o filme italiano. O segredo está nas características de produção vigentes na Boca, onde o pragmatismo empresarial desenvolve e aprimora o esquema de realização, que elimina, sem falsos recatos, qualquer ortodoxia cinematográfica e promove uma rentabilidade elevada em relação aos gastos efetuados. Basta comparar a duração média das filmagens da Boca com outras produções cinematográficas que gastam em média de 8 a 10 semanas, enquanto ali muitas vezes não passa de 15 dias. Contando com mão-de-obra barata, locações geralmente cedidas em troca de alguma divulgação, elencos reduzidos, envolvimento de distribuidores e exibidores no esforço de produção e finalmente um intervalo de tempo bastante reduzido entre a conclusão do filme e sua entrada em cartaz, os filmes eróticos são com certeza um negócio atraente.

Antonio Pólo Galante, que iniciara a carreira como varredor de estúdio, se transforma no personagem símbolo da Boca. A personificação do *self-made-man*. Um Midas. Monta uma pequena empresa, com equipamentos e algum dinheiro em caixa. Convoca profissionais que circulam pela Rua do Triunfo. Escolhe um roteiro e inicia as filmagens. Oferece a fita ao exibidor que paga o correspondente ao valor total da produção para ter metade dos direitos. Ou seja, quem paga a produção do filme é o exibidor. E as iniciativas freqüentemente surgem ao acaso. Há o momento em que um diretor alemão vem a São Paulo para fazer um filme, encontra Galante e afirma: “o que dá dinheiro é grade e mulher nua atrás da grade”. As observações do cineasta alemão sensibilizaram Galante, e ele mesmo escreveu o roteiro de *Presídio de mulheres violentadas* inaugurando um ciclo, que apesar de pouca duração, resultou em numerosos títulos. Ele estava introduzindo no mercado uma temática e um tratamento alheios às tradições populares brasileiras no campo da sexualidade: o sadomasoquismo, modalidade até então vista somente nos filmes produzidos nos EUA e Europa, em que se assistem aos dissabores que as prisioneiras enfrentam nas prisões, sob um desfile incessante de botas de couro negro, correntes, chicotes, policiais de expressão brutalizada que sevciam as moças seminuas.

O filme fez mais de um milhão de espectadores, e o sucesso motivou a realização de filmes com títulos semelhantes, ilustrando os critérios da “Boca” na escolha de temas e abordagens. No Brasil, *Internato de meninas virgens*, por exemplo, perde totalmente as características originais. Dois blocos simultâneos compõem a trama: o internato-prisão e o caso madrastra-advogado (N: esta dupla cria a situação que resulta na internação da moça, herdeira de uma grande fortuna). A prisão, que é um elemento tradicionalmente deformador, fica transformada em agente formador, pois é nela que a heroína adquire consciência do mundo e desenvolve seu espírito combativo, tornando-se um verdadeiro anjo vingador, livre para praticar a justiça com as próprias mãos. A prisão acaba sendo então o que há de mais alegre no filme; os castigos parecem ser medonhos apenas verbalmente, o trabalho é quase aprazível: catar milho e colher banana; a diretora do internato é só um pouco mais desorientada

do que seu cargo comporta e o contato sexual do capataz com as prisioneiras assume um tom idílico no meio do milharal batido pelo luar.

Apesar de inspirado nos filmes alemães de tradição sadomasoquista que proliferaram nos anos 1960 e 70, *Internato...* não reproduz a atmosfera tensa inerente às obras dessa natureza. O resultado é um produto híbrido e fica a impressão de uma incapacidade criativa de copiar, como dizia Paulo Emilio. Roberto da Matta talvez tenha outra boa explicação para essa “incapacidade”: "aqui, diz ele, diferentemente de lá, as pessoas tem cheiros e paladares e são 'gostosas', quando se engajam na atividade sexual". Ele continua: “de fato, no auge do prazer há uma saudável confusão entre o gostoso do ato e o gostoso do parceiro (ou parceira), o que permite dizer, filosófica e semioticamente, que o sexo para nós é uma atividade que certamente concebemos como capaz de juntar continente e conteúdo, o interno e o externo, o de fora com o de dentro”.

De qualquer forma, a pornochanchada aboliu de seu receituário qualquer complicação relacionada a sexo, ou o toque pesado que se abate sobre a produção de alguns países. Caso da Argentina, por exemplo, onde pontificam Isabel Sarli ou Libertad Leblanc (deusas impuras, as unhas transformadas em garras vermelhas, muito laquê no cabelo construído como uma catedral e seios enormes...) que interpretam quase sempre personagens detonadoras de tragédias familiares, daí a ligação mulher sensual com o fogo do inferno. A produção erótica brasileira dispensa o cheiro de enxofre e os apelos ao pecado instalados em cada alcova, por uma hierarquia de valores onde o pecado é o fracasso social, a solidão do feio, a incompetência em ganhar dinheiro, temas mais concatenados à modernização por que passava a sociedade brasileira naqueles tempos. Um crítico de São Paulo disse certa vez que no caso do triângulo sexual brasileiro os dois homens que disputam a mulher terminam estabelecendo um acordo em que ambos usufruem da moça. No caso argentino, os homens acabam estirados na sarjeta, sem a mulher. E, nos Estados Unidos, os homens optam pela amizade masculina e afastados da mulher.

Crítica e censura

Quando a imprensa passa a noticiar o êxito de bilheteria dos filmes eróticos (que a partir de 1973 terão a identificação unificada sob o termo pornochanchada), a discussão extrapola o circuito imediato do universo cinematográfico para alcançar setores tão diversos como a Igreja, as entidades de defesa do civismo, a classe política. Domingos de Oliveira, que dirigiu o sensível *Todas as mulheres do mundo* (1967), com Leila Diniz no papel principal, disse, em meio ao debate, que as pornochanchadas satisfaziam apenas a repressão sexual do brasileiro, “uma criança neurótica, sexualmente falando”. De qualquer forma, a pornochanchada serviu de pretexto para o desencadeamento de campanhas barulhentas. No Congresso Nacional, deputados

e senadores se empenharam na campanha contra os filmes. O deputado Hermes Macedo, no plenário em 1973, afirmou que “o filão principal que é objeto de abordagem por parte dessas produções cinematográficas nacionais é realmente o sexo – melhor dizendo, a pornografia mais desenfreada(...) agem como autêntica forma de poluição espiritual”. Outro deputado, na mesma linha argumentativa completou: “a simples leitura dos títulos dos filmes documenta esse fato lamentável: *Eu transo, ela transa, Quando as mulheres paqueram, O enterro da cafetina, O matador erótico, Memórias de um gigolô*. Houve até quem pedisse, naquela ocasião – quando as prisões estavam atulhadas de presos políticos – a cassação dos direitos políticos dos cineastas, e que fossem encarcerados. Um ministro de Estado chegou a dizer que a pornochanchada prejudicava a imagem do Brasil no exterior(!), quando a vergonha estava nas torturas e mortes freqüentes nas masmorras. Paulo Emílio Salles Gomes, em entrevista ao jornal *Movimento* (uma das publicações mais perseguidas pela Censura), tentou esclarecer a situação:

(...) agora a campanha contra a pornochanchada – você soube que houve uma marcha em Curitiba da família contra a pornochanchada? – é feita por gente que não vê os filmes e acredita no que diz a publicidade. Acontece que o próprio nome pornochanchada seria muito mais uma jogada da publicidade do que dos críticos de cinema. O filme *Eu dou o que elas gostam*, por exemplo, tem esse nome e a publicidade complementar – e o que elas gostam não é mole (uma expressão de duplo sentido que pode tanto se referir ao órgão masculino quanto comentar a dificuldade criada por uma situação) – e o cartaz com o José Lewgoy indicando com as mãos as dimensões eventuais do que ele daria e elas gostariam, tudo sugerindo muita pornografia. Mas o filme não tem absolutamente nada disso – é quase uma comédia de costumes rurais, curiosa e é só.

Centenas de pornochanchadas recebem cortes na Censura Federal localizada em Brasília: *Os mansos*, por exemplo, filme dividido em três episódios. No primeiro um homem é obcecado pela idéia de apalpar bundas femininas. O segundo se passa numa família de descendentes de italianos, em que um dos filhos está casado com uma mulata muito saliente. Num certo momento, ele descobre que ela o está traindo com seu melhor amigo. Até aí tudo normal, estaríamos frente ao triângulo amoroso clássico. O problema é que ele também tem um caso como amigo! No terceiro episódio é enfocado um homem de negócios que todos os fins de semana diz à esposa que tem de fazer uma viagem de negócios, e termina descobrindo que ela se aproveita muito bem da sua ausência. No exame da Censura, em fevereiro de 1973, o filme sofreu quase 50 cortes de imagem e som, retalhado como num açougue. *O anjo loiro* viveu drama semelhante. Era uma adaptação de *O anjo azul*

com elenco de qualidade. No parecer, os censores escreveram: “o filme apresenta temática que enfoca com muito realismo as conseqüências nefastas causadas por um relacionamento entre pessoas de formação e princípios diferentes”, desaconselhável, portanto, para as platéias adultas brasileiras. O anjo loiro era Vera Fisher, ex-miss Brasil e *sex-symbol* maior da época.

Os produtores e diretores tentam adaptar-se ao gosto instável da Censura, que indica como podem ser enquadrados os corpos femininos, ou qual deve ser o desempenho da polícia numa trama ficcional. Dessa forma, alteram-se títulos de filmes, finais são mudados e muitos diálogos, suprimidos. O que se sabe é que a Censura não tolera a visão de pelos pubianos ou de órgãos sexuais. Referências ou insinuações ao homossexualismo são raramente toleradas, mesmo assim quando o personagem é caricato. Nesse contexto, o ato sexual obviamente não pode ser mostrado, o que torna redundante a presença de metáforas visuais (chuvas de fogos, água batendo nas pedras, rolha de champagne espocando etc.). Multiplicam-se situações patéticas. *As ninfas diabólicas*, com Aldine Muller, morena de tipo brejeiro e uma das mais populares atrizes do período, é sobre estudantes que vivem em regime de liberdade sexual. Para ocultar o sexo das atrizes raspou-se o negativo. Evidente que nessas condições o procedimento quadro a quadro não é regular, e o resultado é uma mancha borboleteante, vermelha, sobre o sexo das moças. Este é o ponto alto do filme, a “grande contribuição dramaturgica da censura”, pois o que fica na memória do espectador ao final da projeção é a imagem da morena do sexo flamejante.

Por volta de 1975-76, a pornochanchada inaugura um novo período em sua trajetória. Nesse ponto, a produção se encontra diversificada e consolidada na Boca de Cinema de São Paulo, que despeja por volta de 40% dos longa-metragens produzidos no país no mercado. A essa altura há lugar para todos. Ocorre que, em 1978, a Embrafilme (sucessora no INC) deixa de pagar a taxa adicional de bilheteria, que premiava os filmes de produção barata e renda média, ampliando a margem de lucro dos filmes. Tal medida diminui a rentabilidade desses filmes baratos. A essa altura, o êxito financeiro alcançado por alguns produtores impulsiona-os no sentido de conquistar novas faixas de público. Cláudio Cunha, por exemplo, realiza *Amada amante*, com atores famosos da TV e um título que lembra sucesso musical de Roberto Carlos. No *release* de lançamento do filme, está escrito: “uma comédia amarga na linha dos filmes de Dino Risi”, mas o que se vê é a reprodução das fórmulas habituais da pornochanchada.

Em 1977 vários filmes procuram sair do circuito fechado e claustrofóbico da pornochanchada através de um tratamento visual mais requintado, iluminação criteriosa e uma estrutura complexa para o padrão médio dos filmes da Boca. *Mulher, mulher*, cujo roteiro é baseado no Relatório Hite, é um desses casos. O filme consegue mais de dois milhões de espectadores nos cinemas, graças principalmente à presença de Helena Ramos, musa suprema do cinema erótico. O roteiro contém as atrações de sempre,

mas agora introduzidas como fruto da imaginação alucinada de uma viúva. Sempre que ela ouve as fitas gravadas no consultório do finado, um psiquiatra especializado em traumas sexuais, ela “vive” a situação narrada pelo paciente. Apesar de apresentar-se com a pompa de um tratado sobre a sexualidade feminina, o que funcionou de fato foi a presença de Helena no papel da viúva, contracenando com outras atrizes, todas na plenitude da forma física. Mas os diálogos não estão à altura da ambição do roteiro, do cenário bem cuidado e do tratamento visual. A mocinha acampada na praia diz para Alice, a viúva: “não quero ser um mero receptáculo de esperma matrimonial”, enquanto segura um livro de sonetos de Camões. Em determinada passagem o psiquiatra é mostrado em *flashback* se despedindo da esposa e dizendo: “vou dormir, meu bem, amanhã tenho dois paranóicos, uma lésbica e uma cleptomaníaca”.

É a época de ouro do cinema nacional (1972-82) em termos de ocupação de mercado interno (os filmes brasileiros chegam a participar com 30% dos ingressos vendidos no país, o que corresponde a cerca de 120 milhões num total de 350 milhões. Ao final dos anos 1990 a soma total de ingressos vendidos no país pouco passava a cifra de 100 milhões). Nesse período, a produção da Boca é responsável por quase a metade do que se produzia no Brasil realizando todos os subgêneros possíveis da pornochanchada: a comédia erótica, o pornodrama, o pornô-horror (José Mojica Marins, o Zé do Caixão, que se tornou *cult*, principalmente nos Estados Unidos), o pornopolicial (onde brilha Tony Vieira), o pornowestern e até mesmo o pornoexperimental, como registra Nuno César Abreu na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, lançada em 2000, quando se refere aos filmes de Carlos Reichembach, cineasta incluído entre os mais importantes do país.

É bom lembrar de novo que o gênero erótico não se desenvolve aqui por acaso. Aqui ele se aclimata de tal maneira, toma expressão tão peculiar, que após o tempo necessário de adaptação rompe seus vínculos com os modelos originais. Como o futebol – que importado encontrou aqui sua expressão mais criativa, a pornochanchada se tornará – ainda que na condição de bode expiatório das mazelas nacionais – o maior êxito de público em toda a história do cinema brasileiro.

Pornochanchada foi o termo que designou centenas de filmes realizados num intervalo de 15 anos. Está claro que o filão representado pelo cinema erótico apresenta nuances e variações significativas. Afinal, sob a denominação pornochanchada, abrigaram-se filmes que mantinham entre si pouca afinidade imediata, a não ser o esforço de atender uma demanda do público brasileiro, identificada na passagem do filme *Elas são do baralho*, de Silvio de Abreu, hoje autor bem-sucedido de telenovelas – em que Marivalda, mulher que aliou alto grau de sensualidade com talento humorístico, diz que brasileiro não resiste a uma boa sacanagem. Mas quem resiste? A lamentar o grande esforço em transformar a pornochanchada no símbolo máximo das mazelas nacionais. No afã de rejeitar essa produção, o que vale principalmente para a crítica e a área acadêmica, perdeu-se uma boa oportunidade de conhecer um

pouco mais da malícia, da picardia, da sensualidade solta nas ruas e no ar do país. E na outra face da moeda, identificar os preconceitos e as posturas rígidas que expressam o moralismo tacanho presente ainda na sociedade brasileira.

A oportunidade se foi. Até porque dessa produção dos anos 1970 restaram poucos títulos em condições de projeção ou com possibilidade de recuperação. Daqui a algum tempo o ciclo da pornochanchada será apenas um *flash* na memória.

Inimá Simões é pesquisador.

Notas

1. Nos dicionários brasileiros o termo chanchada é sinônimo de porcaria, filme sem valor, em que predominam as graças vulgares. Enfim, um espetáculo de pouco ou nenhum valor. Pornochanchada seria então uma retomada do filão popular dos anos 1940/50 com a adição de ingredientes picantes. Na chanchada a trama era suspensa para a entrada de uma marchinha carnavalesca. Na pornochanchada acontecia a mesma suspensão dramática só que, nesse caso, privilegiando os dotes calipígeos das atrizes, por exemplo. Parece que o termo tem origem etimológica no italiano *cianciata*, que significaria discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso e teria chegado ao Brasil através de Portugal.

2. Autores conhecidos e de renome artístico participam da primeira fase das pornochanchadas. Silvio Abreu, Armando Costa, Marcos Rey, Rubens Ewald Filho, João Bethencourt, Oduvaldo Viana Filho (Vianinha) e Lauro César Muniz, entre outros, escrevem roteiros.

3. Outro aspecto que aproxima a pornochanchada da chanchada carnavalesca é a presença da paródia, que muitos críticos consideram a arma de uma cinematografia frágil para enfrentar a concorrência poderosa da indústria americana. Na época da chanchada, alguns sucessos de Hollywood foram “traduzidos”. *Matar ou morrer* (*High Noon*) com Gary Cooper virou *Matar ou correr*, com a dupla de comediantes Oscarito e Grande Otelo. Na pornochanchada os exemplos se multiplicam. *Nos tempos da brilhantina* (*Grease*), sucesso de John Travolta, ganhou uma tradução com título maroto: *Nos tempos da vaselina*. *Tubarão* (*Jaws*), o grande sucesso de Spielberg, mereceu também uma versão erótica: *Bacalhau*, que fez boa bilheteria.

Resumo

Este texto relata como foi a fase do cinema brasileiro em que despontou a pornochanchada, gênero que marcou a produção brasileira do final dos anos 1960 ao final dos 1970: discute-se a Boca do Lixo, que era o centro produtor do cinema erótico, e o período em que a pornochanchada passaria por críticas e censura.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; pornochanchada; Boca do Lixo; censura.

Abstract

This text reports how was the brazilian cinema period in that the ponochanchada comes to view, cinema style that represented the brazilian production from the late 1960's to the late 1970's: promoting a discuss about the *Boca do Lixo*, the place in which the erotic cinema production was brought, and about the period of criticism and censorship of the *pornochanchada*.

Key-words

Brazilian cinema; *pornochanchada*; *Boca do Lixo*; censorship.